

Nuevos cimientos para devociones ancestrales: la arquitectura religiosa ante el siglo XXI

Laura Muñoz Pérez

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Salamanca

Resumen

El estudio de la historia del hombre va firmemente unido al de sus miedos, creencias, supersticiones, anhelos y deseos de futuro. Su condición mortal, subrayada desde su nacimiento, se hace presencia y confirma sus temores al enfrentarse a la muerte, ante cuya certeza las reacciones oscilan entre el escepticismo, la negación o la esperanza de una vida eterna. A ello hay que añadir la incertidumbre de la propia existencia, que somete al ser humano a constantes retos, alegrías, dificultades, satisfacciones y tragedias. Así pues, la necesidad de volcar parte de esta desazón y de confiar su devenir a un ente superior se convierte en constante de todas las civilizaciones, más allá de espacios o cronologías concretas. El avance del siglo XX y el arranque del tercer milenio confirman una progresiva tendencia a la desacralización y el descreimiento de las sociedades, confiadas al poder de lo tangible y cercano. Sin embargo, el peso que las religiones demuestran en el mundo sigue siendo incuantificable, guiando muchas de nuestras acciones y reacciones. Es por ello que los escenarios religiosos continúan ostentando una importancia vital para millones de personas, que los tienen por referentes físicos y espirituales. A los históricos se van añadiendo cada día nuevos ejemplos y es a ellos a los que se dedica este artículo, en la intención de presentar una panorámica arquitectónica multi-religiosa que subraye las diferencias pero que también incida en los puntos de conexión, tales como el uso sensible de la luz, el simbolismo de las formas, la pureza y claridad de los volúmenes como expresión de sencillez o la sobriedad de los resultados como manifestación de paz, armonía y reposo del alma.

Abstract

The study of men history is firmly attached to their fears, beliefs, superstitions, hopes and wishes for the future. His mortal condition, highlighted since birth, is present and confirms their fears to face death, to which certain reactions ranging from skepticism, denial or hope of eternal life. Also, we have to add the uncertainty of existence, subjecting humans to constant challenges, joys, difficulties and tragedies. Thus the need to dump some of this uneasiness and have them become a superior being is constant to all civilizations, beyond space or

specific timelines. The progress of the twentieth century and the beginning of the third millennium confirm a progressive trend to desecration and disbelief of the societies, assigned to the power of the tangible and close. However, the weight that religions show in the world remains unquantifiable, leading many of our actions and reactions. That is why religious scenarios continue to hold a vital importance for millions of people, for whom they are physical and spiritual references. Each day is adding new examples to the historical and to the new ones is dedicated this article in the intention to present a multi-religious architectural scene that highlights the differences but also impacts on the points of connection, such the sensitive use of light, the symbolism of forms, the purity and clarity of the volumes as an expression of simplicity or the sobriety of the results as a manifestation of peace, harmony and repose of the soul.

Construir una catedral no es construir solamente la iglesia del obispo, sino que sobre todo significa afirmar que las fuerzas más verdaderas están todavía presentes. Es la voluntad de realizar un espacio para el espíritu [...] que puede ayudarnos a afrontar la vida y la lucha cotidianas.

Ello representa para el arquitecto trabajar y construir con la esperanza de compararse con la necesidad de inmensidad que está presente en cada uno de nosotros.

MARIO BOTTA¹

1. El poder del marco arquitectónico en la percepción del hecho religioso

El estudio a vuelapluma de las más recientes corrientes artísticas aplicado a cualquier campo de expresión siempre bordea el filo de la navaja de las arbitrariedades al estimar un panorama que, sin ser incorrecto, resulta sesgado y parcial. Ello se magnifica en el caso presente pues es la arquitectura un ámbito de estudio particularmente diverso y la religión un ejemplo de pluralidad de creencias, multiplicidad de vivencias espirituales y, por ende, multitud de actividades asociadas a la misma, lo que ramifica los foros que podemos categorizar como espacios religiosos más allá de las iglesias, catedrales, templos o capillas para acercarnos también al estudio de aquellas casas de acogida, escuelas u hospitales, por citar solo algunos tipos, que comportan un sesgo religioso; eso sin mencionar las sedes episcopales, los monasterios, los conventos

¹ Pizzi, E., *Mario Botta. Obras y proyectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991, p. 91.

o, en otro orden de cosas, los tanatorios, crematorios o cementerios en los que, de un modo u otro, la fe postrera en una vida más allá de la humana resulta un socorro inexcusable justificando la presencia, aun cada vez más tangencial en estos tiempos, de rincones de meditación, reflexión u oración. Partiendo de la certeza de que el resultado de este texto no va a ir más allá del rápido esbozo de una situación que se está dibujando en el momento presente y pese a la impresión de laicismo social que, quizá más allá de una mera apariencia, es real y constatable en las sociedades desarrolladas, a la luz de los ejemplos existentes es factible recobrar una categoría arquitectónica que, en todas las épocas y en sus distintos credos, ha aportado a la historia del arte algunos de sus ejemplos más brillantes y logrados y que, aun con las citadas limitaciones que impone el mundo del tercer milenio, sigue manifestando a aficionados, especialistas y críticos, pero sobre todo a sus fieles, la certeza de su fuerza atávica, la validez de su mensaje y su inquebrantable persistencia, exteriorizada en edificios que, siempre funcionales, ahondan en condicionantes simbólicos y expresivos.

Por su difusión, antigüedad, número de fieles y presencia escénica es el cristianismo, en concreto en su rama católica, uno de los credos que mayor número de espacios concita en el mundo en torno a su multidisciplinar tarea. De las germinales catacumbas a los barrocos templos italianos, alemanes o españoles, la historia de la arquitectura católica se blasona con innumerables ejemplos que oscilan entre la grandilocuencia, masiva y colectiva, de la catedral, y la intimidad y recogimiento que sugieren una capilla o una ermita². No es de extrañar pues que a esta creencia y a sus distintas necesidades hayan de consagrarse una mayoría de los espacios que, con fines religiosos, proliferan en distintos rincones del planeta. De entre ellos destacan, por su cantidad –obvio fruto de su importancia– y variedad, los escenarios de reunión y celebración sacramental (iglesias parroquiales y de peregrinación, capillas y, en menor medida que antaño, catedrales) y los lugares benéfico-asistenciales a los que el catolicismo dedica un esfuerzo constante y continuado (casas parroquiales y sacerdotales, centros asistenciales y de beneficencia para enfermos, mayores, indigentes, desfavorecidos...) a los que siguen, aunque en niveles más escuetos de representación, los marcos de retiro y encuentro con la fe (monasterios y conventos)³.

² CORNOLDI, A., *L'architettura dell'edificio sacro*, Roma, Officina Edizioni, 2000.

³ RICHARDSON, P., *New sacred architecture*, Londres, Laurence King Publishing, 2004.

II. Espacios de oración, espacios de comunión

Pese a la histórica presencia que el catolicismo ha manifestado en países como Italia, España⁴ o Portugal, donde la fuerza de su fe no se ha visto amenazada, interrumpida o suplantada por otras corrientes de devoción (cosa que sí llega a ocurrir en Gran Bretaña y buena parte de Europa Central y Septentrional), en los últimos años curiosamente son los territorios del norte y del centro del continente los que, a la luz de los ejemplos existentes, más patentizan las necesidades de la religión católica, creando para ella escenarios de comunión y oración⁵. Austria, Alemania o Suiza dan cuenta de esta realidad con modelos que, pese a sus diferencias, observan modos comunes de conectar la arquitectura cultural con el nuevo siglo.

En Austria es posible destacar la aportación de Heinz Tesar, autor de la *Iglesia de Donau City* (1998-2000), barrio de negocios y residencial de Viena que encabeza los deseos de la capital por expandirse hacia el nordeste (fig. 1). Precisamente en el lugar que ata esta ampliación al centro histórico de la ciudad se alza este templo católico que, en virtud de su ubicación, se erige en foco de atracción, siendo importante en el diseño captar el interés y las miradas hacia el edificio. Dado que el entorno está sembrado con altos rascacielos, antes de jugar con otros aspectos del volumen el arquitecto opta por dibujar un bloque masivo y abstracto que concentra la atención del viandante merced a su rotundidad y a la materialidad que dibujan las planchas de acero negro de sus superficies; esto es, los valores opuestos a los que transmite un ingrátido y transparente rascacielos (fig. 2). No es de extrañar que, por ese grado de compactación, la obra haya sido comparada con una «pie-dra que ancla la vida espiritual del nuevo barrio»⁶, detalle que se acen-túa por el hecho de que el perímetro de la misma está circundado por

⁴ Para estudiar sus ejemplos arquitectónicos religiosos más representativos de época reciente consultar FERNÁNDEZ COBIÁN, E., *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2005, así como otros muchos documentos citados en MUÑOZ PÉREZ, L., «Arquitectura religiosa española en el marco de la contemporaneidad: Pervivencias y transformaciones», en *Patrimonio cultural de la Iglesia y evangelización*, Salamanca, Bibliotheca Salmanticensis, Estudios 316, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2009, pp. 209-224. La existencia de estos estudios específicos del caso español explica la ausencia de ejemplos de este país en el presente escrito.

⁵ Un estudio de algunas de las iglesias más representativas del siglo XX, diseñadas por consagrados arquitectos de fama internacional como Antoni Gaudí, Alvar Aalto, Óscar Niemeyer, Louis Kahn, Le Corbusier o Frank Lloyd Wright lo realiza Paloma Gil en *El templo del siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

⁶ «Iglesia de Donau City, Viena (Austria)», en *AV Monografías*, 95, 2002, pp. 90 y ss.

una grieta cubierta de vidrio que ofrece la impresión de que la iglesia no se sitúa sobre el suelo sino que está incrustada en él.

Que los valores expresivos y simbólicos de la obra predominan en la misma (a tono, por otro lado, con la sensorial arquitectura de los nuevos tiempos) se confirma también en el hecho de que el arquitecto ha dibujado una diagonal conceptual en el edificio que arranca en el altar, situado en la esquina sur, y termina en la pila bautismal del rincón opuesto. Con ello, además de perfilar el eje axial tan caro a la arquitectura católica pero singularizándolo conforme a la originalidad de la nueva constructiva, el diseñador quiere figurar la herida recibida por Jesús, la cual también cruzaba en diagonal una parte de su costado. A la elocuencia del gesto hay que añadir el uso consciente y matizado de una luz dirigida que se concentra en distintos orificios perforados en las paredes pero, sobre todo, tanto en el altar como en el baptisterio así como en la fisura zigzagueante que, cual lucernario, se abre en la cubierta, enfatizando el guiño de la diagonal ya subrayada.

A modo de resumen, caben destacarse los dos aspectos antagónicos que singularizan al edificio pero que, además, lo personalizan conforme a los valores que quiere (y ha querido históricamente la iglesia) transmitir; a saber: su aspecto exterior sólido, rudo y recto, frío como el acero que lo cubre cual armadura, como se ha debido expresar la fe católica en ciertos momentos de la historia ante los muchos y continuados ataques recibidos, y su vivencia interior, matizada por una luz suave, dirigida y cálida que acompaña y esperanza al fiel (también gracias a la confortabilidad de la madera que cubre techo y paredes), exactamente como la religión de Cristo y su mensaje quiere llegar a sus devotos, desde los postulados del amor, la confianza, la entrega y la idea de un Dios-bondad transmutado en luz plateada.

En la línea formal en que se inscribe la obra vienesa desarrollan Markus Allmann, Amandus Sattler y Ludwig Wappner entre 1996 y 2000 la *Iglesia del Sagrado Corazón* de Munich⁷, que viene a sustituir a aquella otra que, en el mismo solar, ardió en 1991 (fig. 3). Para evitar un similar desenlace futuro, los arquitectos deciden sustituir la madera de la fábrica primigenia por el vidrio, un material distante no solo a nivel técnico sino también con connotaciones expresivas y simbólicas diferen-

⁷ Tras ganar el concurso público convocado al efecto por el arzobispado de Munich, al que se presentaron otros ciento cincuenta oponentes.

tes. Además, con él configuran un bloque cúbico, como un gigantesco dado de hielo instalado en el confortable barrio residencial de Neuhausen. Para darle forma recurren a placas de vidrio laminado con el exterior serigrafiado⁸ de modo que se juega así con un uso más completo del cristal, pues a su transparencia se unen aquí matices de progresiva opacidad hacia el altar que multiplican las sensaciones que genera el resultado, además de erigirse en el recurso estético más destacado con el que personalizar la obra.

La impresión de frialdad y extrema pureza, unida a su volumen y a la plaza que antecede al edificio –agrandando con su perspectiva la sensación de reverencia–, choca con el deseo de los autores de diseñar un marco de bienvenida, para lo cual tratan de pulimentar la imagen comentada dibujando dos monumentales puertas giratorias de acceso de catorce metros de altura también de vidrio –azul en este caso⁹– (fig. 4) que, con lenguaje mudo, invitan al fiel a entrar, experimentar y vivir un espacio que quiere darles un abrazo y acogerlos en su seno¹⁰. Por ende, tras las puertas, y aun antes de acceder al interior, el espectador ya puede vislumbrar los secretos que esconde el templo, que desenmascara su personalidad y desmonta la imagen de inaccesible fortaleza que resulta ser solo una superficial primera impresión. Y es que todo el espacio interno está forrado de madera clara recordando, como bien dejan entrever los especialistas, el preciosismo de un estuche, protector por fuera y cálido por dentro. La madera se dibuja en paredes de lamas verticales –movibles e independientes de la estructura vítrea¹¹– que se abren progresivamente hacia el altar¹², objetivo de la mirada del feligrés, de modo que a los recursos lumínicos ya ofertados por el vidrio en la carcasa se une la degradación luminosa propia del interior y así, tanto en este ejemplo como en el previo, la expresividad de las formas se completa e intensifica con la fuerza de una claridad difusa y cambiante, tan simbólica, trascendente e impactante como lo ha venido siendo en la arquitectura católica desde sus orígenes.

⁸ El interior de las placas es de cristales que reflejan la luz del sol y en función de la incidencia de este juegan, pues, con variedad de iridiscencias.

⁹ Y dibujando clavos, motivo iconográfico de honda y evidente filiación cristiana.

¹⁰ Como si se tratase de brazos extendidos. Ver JODIDIO, P., «Herz Jesu Kirche», en *Architecture now! Volumen 2*, Colonia, Taschen, 2004, pp. 44-47.

¹¹ Quedando entre ambos espacios el suficiente para ubicar las catorce estaciones de un Vía Crucis cuyas imágenes son diseño de Matthias Wähner.

¹² «Iglesia del Sagrado Corazón, Munich (Alemania)», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 46 y ss.

El baño de luz cálida y completa que reciben los fieles de esta muni-quesa iglesia se opone a la macidez esgrimida como recurso expresivo por Álvaro Siza en la *Parroquia de Santa María* en Marco de Canavezes (Portugal, 1990-1996) (fig. 5), si bien ambos templos –y también la iglesia vienesa con la que comenzaba este recorrido– comulgan en la recu-rrencia a formas geométricas puras, de líneas netas, definidas y rectas. El hecho de que el autor luso apele en esta obra a los volúmenes sólidos que son usuales en su constructiva no significa que el resultado peque de frío, cerrado o compacto, pues a desmaterializar su rotundi-dad contribuye tanto la blancura de tradición mediterránea tan cara a Siza¹³, que afecta aquí a todos los rincones –interiores y exteriores– de la iglesia, como el empleo de la luz, que si bien no atraviesa en torren-tes los paramentos del bloque sí se emplea, dirigida y sesgada, desde los altos vanos laterales, contribuyendo a desarrollar un resultado dife-rente al del ejemplo de Munich pero igual de efectista. Los rayos de sol, en este caso, han de esforzarse por abrirse paso hacia el oscuro interior y al hacerlo, desde arriba y en diagonal, generan una potente imagen de la fuerza luminiscente de un dios que, desde las alturas, bendice con la calidez de la luz a sus devotos¹⁴.

Pese a la importancia que Siza concede a los recursos de luz y blancura citados, son más los valores expresivos visibles en este modelo, redun-dando en aspectos que ya se han observado incuestionables en, por ejemplo, la austriaca iglesia de Donau City. En efecto, como allí se sub-rayó, uno de los puntos que ha de cuidar el marco religioso en el abi-garrado contexto urbano actual le impele a evidenciar su huella en la ciudad, a caracterizarse con una apariencia que lo singularice y, al tiem-po, clarifique su fuerza, su resistencia a las adversidades, su solera y su vocación de servicio a la comunidad. No es de extrañar pues que el color (en ocasiones determinado por el material) o el volumen jueguen un papel vital en este cometido. Así concibe de hecho Siza esta obra que, soportada sobre un basamento de granito que marca las distancias con el entorno (y señala la existencia de una cripta), se eleva sólida y compacta, además de blanca e impoluta, sobre el perfil de la locali-

¹³ Ver, sobre este autor, *Álvaro Siza, 1986-1995*, Lisboa, Blau; Barcelona, Gustavo Gili, 1995 y FLECK, B., *Álvaro Siza*, Madrid, Akal Arquitectura, 1999.

¹⁴ A ello contribuye el hecho de haber dibujado un interior desornamentado, compuesto de una única alta nave y sin apenas el mobi-liario que se espera usual en una obra de estas características (tan solo lo forman las sillas, el púlpito, una cruz y la mesa del altar, diseños igualmente de Siza).

dad¹⁵, actuando como mirador hacia el devenir del pueblo, del que la iglesia ha sido testigo durante siglos. Por añadidura, este matiz permite al edificio imponer su personalidad en un marco urbano ya definido con anterioridad, algo a lo que contribuye también la configuración dada por el arquitecto a la zona del ábside. Justamente, Siza lima la aspereza de los ángulos muertos de la cabecera dibujando, en su lugar, dos formas cóncavas que al interior concentran la mirada del espectador en el altar y que, al exterior, simulan la forma de una cruz patada (esto es, de tres naves que, de hecho, no existen dentro). De este modo se evidencia asimismo la función del edificio dentro del contexto en que se sitúa sin necesidad de recurrir a una simbología más explícita y, en la sociedad actual, quizá tan innecesaria como desfasada. Bien es verdad que los pies de la iglesia sí se estructuran según cánones históricos, dibujando dos volúmenes proyectados hacia el exterior a modo de torres¹⁶ entre los cuales se cobija el acceso-pórtico. Por esta particular pero clara configuración volumétrica no es de extrañar que las referencias críticas a la construcción la califiquen como una «caja blanca» cuyo modelado se erige, por otro lado, en «marca de fábrica»¹⁷ de un autor cómodo con este tipo de puras y sencillas composiciones¹⁸.

Jugar con la fuerza y la potencia de los cuerpos geométricos para, con ellos, trascender de lo físico a lo simbólico es también el recurso utilizado por Mario Botta en el momento de diseñar la *Iglesia de San Juan Bautista* de la localidad suiza de Mogno, que viene a sustituir a partir de 1998 al templo barroco anterior, desaparecido en 1986 como consecuencia de una avalancha sobre el valle de Maggia en que se asienta el pueblo¹⁹. Sin embargo, Botta declina el uso del cubo apreciado en los ejemplos previos a favor del cilindro, si bien plantea este con la particularidad de verse truncado en su parte superior para abrir en dicha superficie el lucernario inclinado de cristal que dota al espacio interior

¹⁵ Siza, Á., «The Church at Marco de Canavezes», en FRAMPTON, K., *Álvaro Siza. Complete Works*, Londres, Phaidon Press, 2000, pp. 377-378; «Complejo eclesiástico. Marco de Caneves, Portugal», en *Álvaro Siza. Obras y proyectos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa, 1995, pp. 174-177, y JODIDIO, P., «Santa Maria church and parish center, Marco de Canavezes, Portugal», en *Álvaro Siza*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 118-123.

¹⁶ Una cobijando el campanario y la otra el baptisterio.

¹⁷ «Iglesia parroquial, Marco de Canavezes, Portugal», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 42 y ss.

¹⁸ JODIDIO, P., «Church and parish center Marco de Canavezes», en *Building a new Millenium*, Colonia, Taschen, 2000, pp. 448-453.

¹⁹ Ver *op. cit.*, nota 1, pp. 94-95.

de luz natural y de considerables dotes de dramatismo y efectismo²⁰, maximizadas además porque la superficie interna es bastante reducida. Así pues, si bien las formas difieren, los objetivos de estas iglesias confluyen, puestos al servicio de idénticos postulados.

Otro de los aspectos significativos de este ejemplo es que en él el arquitecto opta, como materiales, por compuestos de la zona como el mármol blanco de Peccia y el granito gris de Riveo dibujando bandas alternas y priorizando el homenaje tanto a las tradiciones locales como a la arquitectura románica²¹ –predilecta de Botta y, como la suya, sólida y rotunda ante el amenazante enclave natural que aquí le da acogida– frente a los modernos afanes expresivos que se han observado innatos al uso del acero y el vidrio en, por ejemplo, las iglesias austriaca y germana estudiadas con anterioridad.

El contraste entre un marco urbano predefinido o uno rústico poderoso y el nuevo escenario católico es común a los casos ya tratados, como también es la pretensión buscada por la austriaca *Iglesia de San Francisco de Asís* de Steyr, ideada por el estudio Riepl & Riepl. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos anteriores²², marcar la disensión entre el denso tejido del barrio circundante y el templo no se concibe en términos de oposición de volúmenes, colores o alturas sino confrontando construcción (entendida como masa y presencia) y naturaleza, encargada de lograr transmitir, por medios diferentes a los entrevistados, valores similares: paz, armonía, calma y, en esa medida, capacidad para reflexionar, meditar u orar. La propia personalidad –sencilla pero alegre– y práctica de la fe del santo italiano así parece exigirlo, lo que se traduce en un conjunto esquinado²³ de dependencias de varias alturas y patios de distintos tamaños que, enmarcado por muros, genera una sensación diná-

²⁰ Un recurso similar, aunque elaborado a partir de una estructura trono-cónica y no cilíndrica, ya lo había planteado Botta en la Iglesia de Pordenone, creada entre 1987 y 1991. Sin embargo, los trabajos de Botta que guardan mayores similitudes conceptuales y formales con la Iglesia de Mogno son la catedral francesa de Évry y el Museo de Arte Moderno de San Francisco, en Estados Unidos. Ver *op. cit.*, nota 1, pp. 96-97 y 100-103.

²¹ JODIDIO, P., «Church of Saint John the Baptist», en *Building...*, ver *op. cit.*, nota 18, pp. 110-111 y ss. y, del mismo autor, «Church of Saint John the Baptist», en *Mario Botta*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 74-79.

²² O de otros como la Iglesia de Nuestra Señora del Arca de la Alianza, creada en París entre 1996 y 1998 por Architecture Studio conforme a un volumen prismático que trata de recordar la forma de la mítica urna y que se recubre de una malla metálica a modo de gigantesco andamio. Ver JODIDIO, P., «Our Lady of the ark of the covenant», en *Building...*, *op. cit.*, nota 18, pp. 79 y ss.

²³ Orientado hacia los puntos cardinales. Ver «Iglesia de S. Francisco de Asís, Steyr (Austria)», en *AV Monografías*, *op. cit.*, nota 6, pp. 86 y ss.

mica, cambiante, voluble como lo es el crecimiento orgánico; hecho que nada tiene que ver con el reposo de Donau City o la solidez de Mogno y sí con la experiencia gozosa y extrovertida de la religión, aunque queda claro que tanto esta vivencia como las anteriores son recursos válidos para experimentar el catolicismo.

Como ha quedado comentado, la presencia de la naturaleza, cual fruto tangible de la generosidad divina, se convierte en insoslayable en este caso, justificando la presencia de estanques, jardines con flores y árboles, plazas y marquesinas, lo que obliga al visitante, lo quiera o no, a imbricarse con lo natural. A ello hay que unir el hecho de que la propia iglesia, así como el volumen de la capilla que la completa, presentan grandes vanos acristalados, ideados de este modo para que vuelquen su mirada sobre el entorno y este, a su vez, penetre en el escenario sagrado. Por si fuera poco, la caja de hormigón que da forma al edificio está teñida de color verde oliva, no solo para simular su fusión con la foresta en que se inscribe sino para subrayar su explícito deseo de sentirse parte de ella.

Con semejante vuelta a los orígenes el contrapunto radical e innovador en Steyr lo pone el artista multimedia Keith Sonnier, encargado de crear la instalación de tubos de neón retorcidos que, colocada en una vitrina, sustituye la tradicional presencia del campanario, suplantado aquí como hito urbano e identificativo merced a esta novedosa propuesta, probablemente tan atractiva e hipnótica para los fieles por su originalidad como la sonora llamada de las campanas.

El recurso de la construcción a pequeña escala para con ella crear un espacio de devoción útil, adaptado a las necesidades de la congregación pero, al mismo tiempo, cálido y vivible por los fieles se observa en puntos distantes del planeta, obligándonos ahora a abandonar Europa para poner los ojos en América, en concreto en la *Iglesia del Colegio Villa María*, de Santiago de Chile, que Enrique Browne idea a partir de 1992²⁴ recurriendo a conceptos e imágenes ya subrayados en otros puntos de este escrito aunque aquí como parte de un proceso de ampliación de un complejo religioso de los años cincuenta que ahora ha de incluir oficinas, un gimnasio y otras instalaciones deportivas, un oratorio y el citado templo para cuatrocientas personas.

No es la compactación del volumen o la armonización con el entorno la que, en el caso que nos ocupa, fomenta los valores de calidez y reco-

²⁴ El proyecto puede darse por concluido en 1996.

gimimiento que estamos certificando tan caros a la reciente constructiva católica. Aquí es el diseño de la planta, en forma de abanico, el que desde el punto nuclear que dibuja el presbiterio expande su fuerza hacia el exterior, irradia su energía en radios y dibuja un ángulo que, al cerrarse a base de muros curvos y ondulados, anima al fiel a dejarse llevar por una marea de sensaciones las cuales, irremediablemente, van a conducirlo hacia el altar, máxime cuando ya ha entrado en la dinámica de la fluidez merced a la rampa que se dibuja ante la iglesia y que permite ascender hacia ella en desapercibida procesión. Todo es movimiento en el templo; desde las circulaciones dibujadas en el proyecto y ya comentadas hasta el cierre de los blancos y puros paramentos o de la propia cubierta, que también traza olas y es comparada con un toldo mecido por el viento.

Como en los ejemplos previos, a la elocuencia de la forma y el volumen, con independencia de lo que este busque transmitir (rigidez y firmeza en unos casos, comprensión y amor en otros), hay que añadir aquí la fuerza conceptual y sentimental de la luz, que se trabaja con una finalidad expresiva más acentuada que la puramente funcional de iluminar los interiores²⁵. En efecto, el arquitecto también quiere en este ejemplo exacerbar la imagen del Dios-luz y traza con suavidad (pues no rasga) aberturas en la cubierta que, por su linealidad y estrechez, se asemejan a pinceladas, a descosidos, a *gajos*. El resultado que con ellos se obtiene es el de un techo luminoso y etéreo, nada opresivo, separado incluso de los muros perimetrales –que, estos sí, son sólidos, rotundos y robustos– y que coadyuva a incrementar las impresiones místicas, sutiles e ingravidas del resto de ingredientes del templo, los cuales, por otro lado, no son demasiados, hablándonos de uno de los condicionantes más frecuentes de la arquitectura católica de los últimos tiempos que ya se ha subrayado con anterioridad; esto es, su capacidad expresiva lograda con un mínimo de recursos tangibles (y, en ese sentido, con un menor gasto para las siempre modestas y austeras arcas eclesiásticas)²⁶.

Frente a la intimidad, tanto física como conceptual, que transmiten escenarios como los descritos²⁷, existen algunos ejemplos de espacios cató-

²⁵ No es de extrañar, pues, las asimilaciones que encuentran los críticos entre esta iglesia y una escultura a escala arquitectónica.

²⁶ «Procesión de fe», en *Arquitectura Viva*, 85, 2002, pp. 54 y ss.

²⁷ Y otros como la parisina Iglesia de Saint François de Molitor, trabajada entre 2001 y 2005 por Jean-Marie Duthilleul y Corinne Callies a partir del esquema de dos manos unidas formando un cuenco que conforma un espacio íntimo, cálido y protector. Ver JODIDIO, P., «St. François de Molitor Church», en *FR: Architecture in France*, Colonia, Taschen, 2006, pp. 44 y ss.

licos creados para el culto colectivo que nacen con vocación explícita de acoger a grandes masas y servir a otro tipo de ceremonias religiosas cada vez menos frecuentes. La capacidad de la iglesia para congregar a miles de personas en un recinto y suscitar en ellas un espíritu conjunto de oración ha ido mermando al mismo ritmo que se ha secularizado la sociedad contemporánea. Sin embargo, todavía son visibles las muestras de fervor público que los fieles rinden a su religión en ciertos momentos del año litúrgico dentro de masivas ceremonias en las que tan importante es rendir pleitesía a Dios como hacerlo en comunidad con el resto de los feligreses, compartiendo con ellos la solemnidad y alegría del momento. Además, es innegable que, aun por tradición, superstición o folclore, la visita y veneración de las reliquias o los lugares santos sigue engordando la parcela de un turismo que es ya tan religioso como festivo. Así pues, no es de extrañar que los espacios que albergan este tipo de rastros de santidad se vean obligados a ampliarse, mejorarse o enriquecerse, tanto para dar satisfacción a sus peregrinos como para conectarse con las necesidades que estos les exigen. Con esa vocación de servicio, y con el fin de facilitar y promover la reunión y la celebración de la fe a través de la evocación de sus figuras más destacadas, idea Renzo Piano en la localidad italiana de San Giovanni Rotondo la *Iglesia del Padre Pío*, convertida en uno de los más importantes centros de peregrinación del país como consecuencia de la veneración que existe hacia la figura de este religioso, cuyos estigmas ya lo hicieron famoso en vida (fig. 6).

Los promotores de la obra, cuyo proceso de elaboración abarca desde 1991²⁸ hasta 2004, estiman que la devoción hacia el Padre Pío se va a ver aumentada de modo considerable tras su esperada santificación y precisamente con previsión de futuro deciden transformar el pabellón ya existente, junto al convento capuchino del que formó parte el religioso, en un templo que se acomode, en forma y tamaño, a las necesidades de una peregrinación del siglo XXI, aglutinando comodidad, servicios (incluyendo hoteles, cafés, restaurantes, aparcamientos, tiendas de recuerdos...), accesibilidad y modernidad junto al respeto hacia la tradición que exige la figura a venerar y la fe que representa. Hablamos pues de una gigantesca obra –puede acoger a hasta treinta mil fieles en la explanada de nueve mil metros cuadrados que la antecede– que, elevada sobre una colina cercana al convento, no interfiere en la vida coti-

²⁸ Aunque los trabajos comienzan en 1995.

diana de este ni del pueblo, manteniendo a las hordas de visitantes a una prudencial distancia además de garantizar a las mismas un correcto paso al templo merced a la conexión del santuario con las carreteras de acceso al mismo.

Elegida la ubicación, un gran muro de piedra de hasta veinticinco metros de altura en su punto más elevado –como el del santuario de San Francisco de Asís, que es aquí modelo e inspiración– acompaña a los visitantes en su acercamiento a la iglesia (figs. 7 y 8), sirviendo de guía y direccionando sus pasos hasta la plaza triangular que antecede a la entrada; foro diseñado, como el resto del proyecto, para dar cobijo a miles de personas. En este punto podría suponerse la presencia de una monumental construcción que rematara la grandilocuencia y pomposidad del resto de escenarios, máxime cuando las necesidades de espacio, diafanidad, visibilidad y superficie del complejo son insoslayables. Sin embargo, Piano prefiere rebajar las cotas de espectacularidad ya innatas a un contexto que soporta semejante tránsito de fieles y opta por un edificio expandido en extensión pero no en altura²⁹, conectado así en cierto sentido con el suelo y, según el autor, capaz (o susceptible, al menos) de fundirse con el entorno arbolado que rodea a la iglesia³⁰, algo a lo que sin duda contribuye el empleo de cobre pre-oxidado como remate exterior de la cubierta.

La vinculación con lo natural no termina aquí, pues en esa búsqueda de la prolongación en superficie Piano se inspira en la morfología de algunos moluscos como las ostras, que a partir de un punto cardinal comienzan a dibujar su forma en ondas concéntricas, no simétricas. De este modo se crea una obra de acogida como la presente, donde el escenario atrae hacia el interior, hacia el altar, rodeando al fiel y animándolo a acercarse. La planificación en abanico, observada también en la iglesia del colegio Villa María aunque allí en una escala más modesta, se demuestra de nuevo útil –con independencia de la capacidad y volumen que genere– a la hora de promover la aproximación al núcleo religioso, el altar hipnótico, denominador común de cuantas diversidades se conciten a su alrededor. De ese modo también se logran acomodar las necesidades de espacio del templo, desde las de unos pocos cientos de personas a las de muchos miles –hasta seis mil quinientas– sin

²⁹ De hecho solo mide dieciséis metros de altura.

³⁰ El cual fue plantado para la ocasión, constando de más de tres mil cipreses, pinos, olivos, almendros, robles...

que ninguna de ellas se sienta desprotegida o desubicada, pues su mirada y sus pasos siempre habrán de dirigirse hacia el foco aglutinante.

Además, el escenario no se cierra de modo hermético, lo que siempre provoca la intimidación del visitante, sino que se abre a la plaza contigua mediante tres recursos: un porche que protege la zona de acceso, una portada de vidrio que deja adivinar los movimientos y flujos del interior e inconscientemente anima a experimentarlos en primera persona y, por último, el uso de idéntico pavimento en el exterior y el interior, lo cual remarca la sensación de continuidad entre fuera y dentro³¹. No hay que olvidar que uno de los postulados del Padre Pío y de la orden a la que perteneció enfatizaba la idea de concebir a la institución eclesiástica como una «casa abierta», algo que aquí adquiere carta de naturaleza merced a estos detalles³².

Por último, Piano cubre por completo el espacio de la iglesia con una cúpula de escasa altura que, en su acercamiento al cóncavo suelo, insiste en los valores de intimidad y recogimiento que parecen incompatibles con las dimensiones del conjunto, recordando precisamente al interior de esa concha o molusco a que antes se ha hecho referencia. Sin embargo, como en otros ejemplos ya entrevistados, no se menosprecia el papel que la luz puede jugar en la provocación de muchos de estos sentimientos, razón por la cual Piano también rasga la cubierta con lucernarios que iluminan el interior de modo natural y que exacerban las sensaciones de comodidad y confianza que ya emana, per se, la estructura.

Dado que, al igual que los muros perimetrales, la cúpula se idea en piedra, Piano ha de resolver con su probada experiencia el reto de sostener semejante volumen, para lo cual recurre a un conjunto de arcos rebajados, también pétreos, que arrancan del altar y se distribuyen radialmente, evidenciando con ese aspecto de palmera de granito el estudio, interés e inspiración encontradas por el autor en ciertos ejemplos de la arquitectura religiosa gótica³³, aun sin renunciar a las posibilidades técnicas que las nuevas tecnologías ofrecen al arte actual³⁴. La amplia, prolija y

³¹ «Iglesia de peregrinación Padre Pío», en *AV Monografías*, 119, 2006, pp. 40 y ss.

³² BUCHANAN, P., «Padre Pio Pilgrimage Church», en *Renzo Piano building workshop. Complete works* (3 volúmenes), Londres, Phaidon Press, 1995, volumen 2, pp. 180-189.

³³ «Iglesia del Padre Pío, San G. Rotondo (Italia)», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 82 y ss.

³⁴ De hecho, el interior de cada dovela de granito está reforzado con la presencia de cables tensores de acero que garantizan su sostenibilidad. Ver *Renzo Piano building workshop*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pp. 32-33.

exitosa trayectoria histórica de la piedra aplicada a la arquitectura se apunta un nuevo triunfo que confirma su validez tectónica y plástica, siendo el reto del arquitecto el proyectar ese avance hacia el siglo XXI aún fresco, en lo cual no cabe duda que las ventajas ofrecidas por el diseño informático a la hora de planificar, por ejemplo, el volumen, tamaño y corte de la piedra, tienen mucho que ver.

La *Iglesia del año 2000* o *Iglesia del Jubileo*, diseñada por Richard Meier³⁵ en Roma y ejecutada entre 1996 y 2000³⁶ (fig. 9), comparte con el ejemplo previo no solo su italiana ubicación sino el hecho de venir avalada por el prestigio de un arquitecto de fama internacional (ganador, como Piano, del Premio Pritzker de Arquitectura³⁷) y la certeza de erigirse, como el templo del Padre Pío, en uno de los ejemplos de reciente constructiva católica más vinculados, por dimensiones, proyección pública y espectacularidad, con la tradición arquitectónica dictada durante siglos desde las altas jerarquías eclesiásticas; aquellas que han visto en los ampulosos templos barrocos el *súmmum* de su esencia y majestad.

El origen de este trabajo hay que encontrarlo a finales de la década de los noventa cuando el vicariato de Roma, previendo la inminente celebración del Jubileo del año 2000, se planteó el reto de erigir cincuenta nuevos templos católicos en la capital. De entre ellos (la mayoría de los cuales no llega a materializarse a tiempo) hay uno que merece una especial atención pues evidencia el renovado compromiso del Vaticano con el arte y la arquitectura, con los que quiere reiterarse en su papel de histórico mecenas, ahora con la mirada puesta en la contemporaneidad. Así pues, y pese a no estar definidas aún las características de la obra, está claro que esta habrá de convertirse en un nuevo símbolo del aperturismo cristiano en materia artística, razón por la cual la elección del autor y del trabajo no ha de dejarse al azar. Ante semejantes condicionantes la iglesia decide convocar un concurso público al que invita a algunos de los más renombrados nombres de la constructiva actual tales como Santiago Calatrava, Frank Gehry, Tadao Ando o Peter Eisenman.

³⁵ Sobre la trayectoria del autor ver *Richard Meier arquitecto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997; FLAGGE, I., y HAMM, O. (eds.), *Richard Meier in Europe*, Berlín, Ernst & Sohn, 1997, y JODIDIO, P., *Richard Meier*, Colonia, Taschen, 1995, entre otros títulos.

³⁶ Aunque inaugurada el 26 de octubre de 2003 como punto álgido de la celebración del vigesimoquinto aniversario del inicio del pontificado de Juan Pablo II.

³⁷ Meier lo obtiene en 1984 y Piano en 1998.

De entre las propuestas ofrecidas, todas caracterizadas por su grandiosidad, resulta elegida la de Meier, que pasa por ser su primera iglesia católica³⁸ en ver materializada y que él concibe a partir de tres muros curvos solapados que, como conchas, caparazones, arcos o las gigantes velas de un barco, hinchadas por el viento, quieren simbolizar a la Santísima Trinidad. El hecho de jugar, además, con esta original configuración, tiene como objetivo dar prioridad a un recurso expresivo cardinal en la constructiva de Meier cual es el empleo de la luz natural, filtrándose esta por los abundantes huecos asimétricos que quedan entre las blancas cáscaras, decrecientes en altura y enfatizando los cambios lumínicos de unos interiores versátiles y sobrecogedores, en sintonía con lo que se busca también desde el exterior (fig. 10). Para aprehender la importancia que la iluminación solar cobra en el diseño y concepción del espacio cabe destacar la reflexión de Meier a su respecto, al afirmar un matiz que se antoja obvio a la luz de lo ya subrayado en trabajos religiosos como los entrevistados en otros puntos de este escrito y es que «la luz reside en el origen de este edificio» pues es «el medio por el cual somos capaces de experimentar lo que llamamos sagrado»³⁹.

En cuanto al color, Meier recurre a volúmenes blancos, inmaculados, identificados en su pulcritud con la pureza de la Trinidad a la que simbolizan⁴⁰ además de ser, por ende, característicos de la poética del autor estadounidense, quien oscila en sus trabajos entre el empleo del higiénico metal o la limpieza de los cuerpos blancos conseguidos con hormigón y estuco⁴¹. La combinación que el autor hace en esta obra de formas introspectivas, orgánicas y cálidas con una tonalidad dominante asociada a valores espirituales de paz, dignidad y armonía, incardina el trabajo de Meier con el de otros nombres de la arquitectura del siglo pasado que han sido inspiración para él en el presente caso por su tratamiento de lo sagrado, tales como Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright o Le Corbusier, a cuya capilla de Notre Dame du Aut en Ronchamp se hace constante alusión al buscar posibles paralelismos con este templo del Jubileo.

³⁸ Él es judío.

³⁹ JODIDIO, P., «Jubilee Church», en *Architecture now!* Volumen 3, Colonia, Taschen, 2005, pp. 420 y ss.

⁴⁰ JODIDIO, P., «Church of the year 2000», en *Building...*, ver *op. cit.*, nota 18, pp. 352 y ss.

⁴¹ De los cuales afirmó —en su discurso de agradecimiento y aceptación del Premio Pritzker— que guardan, en su interior, todos los colores del arco iris, y que se cambian y transforman gracias a la luz del sol, la luna o las nubes; de ahí su preferencia por los mismos.

Y de lo ampuloso pasamos a lo íntimo, expresado en materia de edificación cultural católica a través de las capillas, que proliferan en los rincones más dispersos del planeta como epítome de la fuerza y difusión de esta fe. Al ser un ejemplo palpable de cómo la religión accede a espacios remotos, en ocasiones incluso inaccesibles, es comprensible en algunos casos el deseo de estos recintos por mimetizarse con el enclave, no atrayendo la atención del espectador merced a la fuerza de su presencia sino a través de la validez de su mensaje pero siempre singularizando su apariencia para manifestarse como abierto espacio de servicio público.

Siguiendo estas premisas se concibe en Recife (Brasil) la *Capilla de Nuestra Señora de la Concepción*, diseñada por Paulo Mendes da Rocha⁴² entre 2005 y 2006 como parte integrante del privado complejo residencial y laboral del artista Francisco Brennand, quien lo asienta sobre los restos de la fábrica de cerámica de comienzos del siglo pasado que heredó de su padre. El hecho de tener que adaptar las nuevas construcciones a un complejo preexistente, si bien deteriorado, en el que se quieren preservar las huellas de la antigua construcción, determina no tanto las características tipológicas de la edificación cuanto su afán, por un lado, por respetar la idea originaria, protegiéndola como una reliquia y, por otro, por acomodarse visualmente al entorno, el cual también viene condicionado por el frondoso marco vegetal y fluvial que le da acogida. Así pues, se escogen materiales de dos clases; los innatos al enclave, tales como madera y roca, pues no son agresivos con los antiguos restos de ladrillo y piedra, junto a aquellos que, por sus características técnicas, favorecen la permeabilidad visual y la desmaterialización del espacio creado como son el hormigón de la cubierta y el vidrio de los paramentos, que actúa como carcasa protectora y continuista y no como cierre. Precisamente la elección del cristal persigue ese afán poroso entre interior y exterior, pues no es uniforme sino zigzagueante, de modo que se multiplica el juego de las transparencias y los reflejos y se amplifica la sensación visual del lugar⁴³.

Se ha mencionado la importancia que, para la armonización de esta construcción con el marco primigenio, tiene el respeto al enclave natural, arbóreo y frondoso que le sirve de cobijo. En ese deseo de colabo-

⁴² Ganador del Premio Pritzker en 2006.

⁴³ «Capilla de Nossa Senhora da Conceição, Recife», en 26: *Revista Internacional de Arquitectura*, 45, 2008, pp. 58-63.

rar con la naturaleza y no oponerse a ella, Mendes da Rocha desgaja del cuerpo principal algunos de los espacios que le son inherentes, tales como el campanario, el baptisterio o el atrio y los sitúa en el marco externo de la capilla, imbricándolos con la selva y el río de las inmediaciones⁴⁴.

La frondosidad de la jungla que enmarca el ejemplo brasileño es garantía, per se, de su desapercibimiento y desleimiento en el medio. Sin embargo, la *Capilla del Recuerdo* en El Álamo, Florida (Chile), construida por Eduardo Castillo entre 1997 y 2002 en el vasto paisaje que dibujan las llanuras rurales, casi desérticas, de la zona, también ha sido capaz de encontrar su hueco en el entorno sin dejar por ello de resultar discreta su silueta, algo en lo que ha tenido que ver la concepción del trabajo ejecutado por el arquitecto. Este se ha inspirado no solo en el contexto agreste de los alrededores sino también en las tradicionales construcciones agrícolas que salpican el horizonte así como en unas pequeñas y populares edificaciones de carácter votivo, las *animitas*, con las cuales se mimetiza el quehacer de Castillo en volumen, textura y cromatismo. Así, el resultado observa el rigor minimalista del funcionalismo de los graneros y también la economía de medios y materiales disponibles (madera de pino, fundamentalmente), lo que redundará en un edificio austero, paralelepípedo pero con las aristas de sus caras desdibujadas⁴⁵ y, por ello, un resultado denso, útil y compacto aunque a la vez tan inadvertido en su entorno⁴⁶ como el otro caso sudamericano antes desbrozado.

Pese al mensaje de discreción que ejemplos como el brasileño o el chileno puedan sugerir, la constructiva reciente de recintos religiosos de modestas dimensiones como son las capillas suele decantarse en la mayor parte de las ocasiones por espacios que, no llamando la atención por su tamaño, sí lo hacen a través de su apariencia, para lo cual es imprescindible incidir en la importancia de la selección de los materiales, las formas, los volúmenes o las texturas que el recinto va a exteriorizar. Hay que tener presente que los espacios donde se ubican estas edificaciones suelen ser retirados, discretos cuando se erigen dentro de una propiedad privada, íntimos si lo hacen en perdidos rincones de la

⁴⁴ «Raíces intactas», en *Arquitectura Viva*, 120, 2008, pp. 52 y 53.

⁴⁵ Aunque animado, en uno de sus frentes menores, con la adición de un volumen de planta triangular.

⁴⁶ «La casa del alma», en *Arquitectura Viva*, ver *op. cit.*, nota 26, pp. 52 y ss.

geografía más agreste –aquella a la que parece difícil que lleguen los mensajes divinos– o tan simples y a la vez complejos como una gran llanura en la que, si bien cualquier cuerpo llega a destacar, no por ello se ha de suponer que atraiga necesariamente la atención de no ser porque esté caracterizado con ciertos rasgos que lo hagan original. En esa tesitura que el edificio, aun en sus modestas dimensiones, resulte llamativo e identificativo se convierte en principio forzoso de su diseño.

Son varios los ejemplos que a este respecto pueden subrayarse en distintos puntos del planeta, dispares en configuración pero similares en el mensaje de unidad y fraternidad que transmiten. Uno de los más sugestivos se erige, entre 2004 y 2005, en la isla de Hirvensalo, en la localidad finlandesa de Turku, siendo un trabajo del equipo de arquitectos capitaneado por Matti Sanaksenaho. Se trata de la *Capilla de Saint Henrik* cuya particular forma geométrica, rememorando para unos la quilla de un barco que surge de la tierra o, para otros, un pez⁴⁷, se constituye en su máximo atractivo además de en su rasgo caracterizador. En efecto, el estudio trata de recoger la inspiración para su obra en las raíces ancestrales del cristianismo y observa la recurrencia que en el mismo se hace de botes o barcas para simbolizar la nave de la iglesia, que protege a sus miembros ante las tormentas con que los amenaza el mundo, y también de los peces cuales similares de las almas capturadas por un Cristo pescador. Así pues, opta por desarrollar aquí un pequeño volumen arquitectónico⁴⁸, extremadamente vertical y estrecho, que evoca el simbolismo latente ya definido (e incluso otros, como el de unas manos unidas en oración) y que, recubierto de planchas de cobre, expresa además su materialidad en el enclave natural en que se asienta, reluciendo su superficie con un brillo que también es fácil de vincular al simbolismo de la luz divina ya analizado en otros ejemplos de este texto. Bien es verdad que, según los artífices, dicho simbolismo tenderá a irse desdibujando con el paso del tiempo, máxime cuando el cobre comience a oxidarse al contacto con las inclemencias atmosféricas y adquiera una tonalidad oscura más armónica con el bosque que rodea la capilla, la cual, para entonces, será parte integrante de la vida colectiva de la comunidad y, en esa medida, no necesitará ya de reclamos que atraigan la atención sobre su presencia, quedando esa curiosidad concentrada en la calidez de un interior forrado de madera de pino, ani-

⁴⁷ Cuyo perfil se dibuja en la planta de la capilla.

⁴⁸ O una gran masa escultórica, según se mire, tal y como hacen ver los autores.

mado con una luz suave y tamizada y decorado con vidrieras y otras obras de arte que hacen que en el templo se conjuguen las funciones de una sala de exposiciones con las propiamente litúrgicas del lugar⁴⁹ (fig. 11).

Más austera, aunque igual de llamativa en su contexto –un campo de cultivo–, resulta la *Capilla del Hermano Klaus* de Wachendorf (Alemania), construida por el Premio Pritzker de 2009, el suizo Peter Zumthor, un par de años antes de alzarse con el importante galardón. En efecto, estamos en esta ocasión ante un prisma paralelepípedo en el que sus planos quedan perfectamente definidos y, por consiguiente, sus aristas y ángulos bien marcados, lo que redundará en la sensación geométrica y abstracta del resultado. Por ende, no aparecen apenas aberturas en los frentes, lo que amplifica la sensación opresiva y rotunda de la construcción⁵⁰. Al estar fabricada con materiales locales parece que Zumthor quiere honrar tanto la personalidad recia y sencilla de los hombres de campo germanos –incluyendo a la pareja de granjeros que encarga la capilla y que, junto a amigos y familiares, colabora en la materialización de la obra– como el carácter desprendido, sobrio y austero de San Nicolás von der Flüe, conocido como hermano Klaus, a quien se dedica el templo.

Si bien los especialistas prefieren comparar el resultado con el descarnado de una atalaya medieval, no cabe duda de que el hecho de emplear compuestos accesibles (madera y hormigón fabricado con arena de la zona, de un tono entre amarillento y rojizo) y recurrir a una mano de obra cercana, dispuesta y generosa refuerza el carácter artesanal, rural o natural –pese a su fisonomía– de la capilla en la que de hecho, según Zumthor, se ha querido evidenciar algo tan primitivo y atávico como los cuatro elementos (fuego, agua, aire y tierra). Y es que, a la fuerza telúrica de su exterior se une un interior curvo, íntimo, de textura rugosa y oscuro, iluminado tan solo mediante el óculo de su cubierta y los minúsculos orificios horadados en sus muros y cubiertos de vidrio por los que se cuela la luz natural, dándole al cubículo la apariencia de un abrigo desde el que contemplar el brillo de las estrellas o el reflejo de las gotas de lluvia. Este refugio encarna al fuego, al percibirse en él el olor a árboles quemados, encargados de dejar el negativo

⁴⁹ Jovidio, P., «St. Henry's ecumenical art chapel», en *Architecture now!* Volumen 5, Colonia, Taschen, 2007, pp. 486-489 y ss.

⁵⁰ Excepto la zona de acceso, dibujada por un portón triangular que confirma el ascendente geométrico del diseño.

de sus troncos en los muros de hormigón, fraguados y secados sobre una estructura de madera. Tierra y fuego se unen al agua y el aire, que también forman parte del resultado final gracias a la citada abertura de la cubierta, la cual, sin revestir, deja accesible el interior a la vida, a la naturaleza y, en consecuencia, a sus fenómenos atmosféricos⁵¹.

III. Lugares de recogimiento y baluartes de la fe

Porcentualmente hablando, y en comparación con otros ámbitos de la vida, la presencia de edificios consagrados a la fe de cualquier creencia en el mundo actual resulta anecdótica. De hecho, son contadas las muestras que a tal destino se siguen dedicando hoy día pese a que dan consuelo y refugio a miles de millones de usuarios si las confrontamos, por ejemplo, con los incontables ejemplos de arquitectura cultural o comercial que proliferan en el planeta pese a que, de manera global, se dirijan a un potencial público menor. Es evidente pues que, más que el destinatario objetivo y cuantificable de una obra, prima en la actualidad, en el momento del diseño y ejecución de la misma, su adecuación a un mundo en desarrollo, crecimiento y progresiva e inexorable desacralización, acuciado por unas necesidades diferentes a las antiguas en las que tiene mucho que ver el cambio de valores soportado por las sociedades occidentales en la última centuria. Así pues, una existencia de consagración al espíritu, a la vida contemplativa, de sacrificio y devoción, que cultive la introspección, el retiro, el desprendimiento de los bienes consumibles, la soledad y la meditación resulta, en el frenético devenir cotidiano, un acto excéntrico e insólito, para muchos un salto hacia el pasado, una vuelta sin retorno a una concepción del ser perdida en el paso de los siglos. No es de extrañar pues que sea una tarea compleja rastrear ejemplos arquitectónicos concebidos para tal finalidad, escasamente reivindicada por el mundo del nuevo milenio, incluso por aquel aún vinculado a la espiritualidad (que, de hecho, demanda en sus encargos los centros parroquiales, los espacios de comunión, los lugares de encuentro con la comunidad, etcétera).

Los monasterios o conventos, marcos de experiencias de vida y fe extremas, observan su decadencia desde hace siglos, a la par que se suceden los cambios fuera de sus muros hacia la libertad, la existencia en colectividad y la renuncia al sacrificio personal. Muchos de ellos han

⁵¹ «Materia original», en *Arquitectura viva*, ver *op. cit.*, nota 44, pp. 66-68.

finiquitado su razón de ser para reconvertirse a nuevos usos o para experimentar un final de declive y destrucción. Algunos, aún activos, siguen siendo baluarte defensivo de la iglesia, si bien sometidos a la presión de la actualidad y condenados a la extinción, al sobrevivir condicionados por la ausencia de vocaciones y la elevada edad de sus pocos miembros⁵². Por todo ello son mínimas las muestras de nueva creación que pueden citarse en semejante categoría, razón por la cual las existentes cobran un notable interés, pues a lo atractivo de su concepción se une el carácter de excepcionalidad contracorriente que arrastran.

Por tal se tiene en los medios especializados el *Monasterio de Nuestra Señora* de Nový Dvůr, creado en la República Checa, en las inmediaciones de Praga, por el británico John Pawson⁵³ entre 1999 y 2004. La adversa situación política atravesada en la zona al desaparecer la antigua Checoslovaquia provoca el éxodo, hacia Francia y en los años noventa del pasado siglo, de nutridos grupos de monjes algunos de los cuales, una vez reconducido el país hacia su escenario actual, deciden regresar al mismo para fundar en él un lugar de vida y recogimiento destinado a cuarenta de ellos; el primero por cierto de estas características que se erige en Chequia tras la caída del comunismo.

El monasterio, perteneciente a la rehabilitada orden cisterciense, es de nueva creación, si bien mantiene la configuración y distribución sugeridas por la casa señorial deshabitada y en ruinas, de época barroca, en torno a la cual se asienta. Dicha mansión, ahora restaurada, confluye en punto focal de la composición, generándose a su alrededor el claustro y ubicándose en sus inmediaciones la nueva iglesia, asentada sobre el solar de dos abandonados graneros y manteniendo una planificación longitudinal que se integra con naturalidad en las crujías del patio. Alrededor del jardín interior se disponen, en la planta inferior, dependencias inexcusables en una obra de estas características tales como el refectorio y la cocina, las estancias de administración, la sacristía de la iglesia, la sala capitular, la enfermería o un enclave tan aparentemente fuera de lugar en el informatizado siglo XXI como es el *scriptorium*. Por su parte, en el piso noble queda acogido otro lugar reservado a la vida cotidiana de los monjes, esto es, las celdas. No hay que olvidar que

⁵² De la evolución histórica del monacato desde los orígenes del cristianismo y hasta el siglo XX, con un abundante desglose de las órdenes más destacadas —tanto masculinas como femeninas— y de los ejemplos más notables, se trata en KRÜGER, K., *Órdenes religiosos y monasterios. 2000 años de arte y cultura cristianos*, Barcelona, H.F. Ullmann, Tandem Verlag GmbH, 2008.

⁵³ Un repaso a su trayectoria hasta 1991 en John Pawson, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

Pawson, siguiendo criterios conceptuales y estéticos que se remontan a las disposiciones medievales que en estas cuestiones dictó San Bernardo de Claraval, impulsor del Císter en el siglo XII, forja el monasterio como una «ciudad independiente, con dependencias diversas que albergan las funciones de iglesia, vivienda, oficinas, escuela, taller, pensión, hospital y granja».

Para evitar la confluencia de opuestos entre lo tradicional rehabilitado y lo nuevo construido, Pawson opta por dibujar los entornos minimalistas que lo han hecho famoso y que aquí resultan imprescindibles a la ética de la orden monástica, esto es, enclaves neutros, lo más sencillos y simplificados posibles tanto en formas como en materiales; claros, para facilitar las comunicaciones y tareas y adecuados, por añadidura, tanto a la vida de sobriedad, pobreza y humildad que es consustancial a la disciplina cisterciense como al escaso presupuesto con que contaban los trapenses, por no mencionar a algunos principios básicos de una parte de la práctica constructiva actual, concebida como la exaltación de la mínima esencia, el anhelo de la inapreciable intervención con la máxima eficacia expresiva y funcional. Ello no obvia el deseo de originalidad del arquitecto, quien, siempre supeditado a los dictados de San Bernardo, es capaz de aportar innovación a ciertos puntos de la obra sin menoscabar su pureza e integridad; aquella que garantiza que lo accesorio es prescindible y, en esa medida, ha de evitarse cualquier posibilidad de tentación. Así destaca, por ejemplo, la concepción del claustro, que no presenta ningún tipo de soporte y se erige pues en el primero de sus características dentro del Císter⁵⁴.

Con respecto a la iglesia, espacio de confluencia de los intereses y anhelos de los hermanos, el arquitecto respeta los principios de despojamiento de la orden y concentra la expresividad del templo en los juegos lumínicos, que se manipulan para sacar de ellos dos beneficios: uno práctico, pues es la luz la única guía con la que cuenta el monje a la hora de orientarse en una vida ordenada y activa, regida por los siete rezos reglados que ha de seguir, los cuales, a su vez, dependen de la salida y la puesta del sol, de tal modo que sus rayos se hacen presentes de modo inevitable en todos los rincones del monasterio, como un ingrediente más con el que el arquitecto ha de contar en su diseño⁵⁵.

⁵⁴ «Monasterio de Nuestra Señora de Nový Dvůr», en *El Croquis*, 127, 2005, pp. 86-113.

⁵⁵ SUBJIC, D., «Cistercian monastery», en *John Pawson. Works*, Londres, Phaidon Press, 2005, pp. 232-247.

La otra ventaja es la sensorial, respetuosa con la exigencia de las casas de oración despojadas de lujo y ornamento pero, no por ello, menos simbólicas. Así pues, la claridad llega al templo a través de lucernarios, de mayores dimensiones a la altura del presbiterio, activando una luz difusa a la par que dirigida que podría vincularse a experiencias similares vivibles en los monasterios medievales del Císter⁵⁶. Y es que, en palabras de Pawson, «la iglesia tenía que facilitar la oración, pero a la vez debía ser un entorno estimulante, sin llegar a distraer»⁵⁷.

Si al mimo con que el arquitecto cuida los aspectos mencionados se une el perfume emocional –espiritual– que la obra emana así como el estudio de medios y materiales realizado al planificarla de cara a garantizar su equilibrio económico (así, por ejemplo, el granito empleado es importado de China, donde resulta más barato que el de la zona), se entiende que los especialistas se refieran a este proyecto como el más ambicioso y completo de los acometidos por Pawson hasta la fecha.

IV. Los servicios sociales y asistenciales de la iglesia a través de la arquitectura actual

Como ha quedado en evidencia observando el sesgo social que la iglesia busca fomentar en sus actuaciones cada día con mayor fuerza, el relevo a los cerrados monasterios o a los lugares de culto y oración lo toman aquellos escenarios que, desde un pensamiento devoto, mejor pueden servir a la ayuda y optimización de las vidas de los fieles. En ese sentido, el desarrollo de espacios colectivos y comunitarios, donde se exaltan los valores de la solidaridad, la caridad y la asistencia al desamparado cobran carta de naturaleza en un mundo, por añadidura, cruel con los desasistidos, desequilibrado en el reparto de sus recursos y azotado por constantes alteraciones del planeta en forma de inundaciones, huracanes, sequías o pandemias. No es extraño, por tanto, encontrar algunos de estos nuevos recintos de asistencia en remotos rincones del globo terráqueo, precisamente en aquellos donde más necesaria es su presencia. Entre ellos destacan, por pertenecer a la categoría de reciente

⁵⁶ «Monasterio, Nový Dvůr (República Checa)», en *AV Monografías*, 107, 2004, pp. 80 y ss.

⁵⁷ Jodidio, P., «Monastery of Nový Dvůr», en *Architecture now!* Volumen 4, Colonia, Taschen, 2006, pp. 426-429 y ss.

arquitectura aquí planteada, los *Centros parroquiales* protestantes de Urubo, en Bolivia, y de Marcovia, en Honduras, ambos diseñados por la autora Jae Cha en torno al año 2000⁵⁸.

Marcar las diferencias respecto a una iglesia o templo no es solo cuestión de variedad tipológica y formal, que es evidente según cada necesidad específica, sino también un asunto vinculado a la vocación asistencial de los escenarios de los que hablamos, lo cual afecta a sus dimensiones, su organización e, incluso, a sus materiales, texturas y equipamientos, que buscan mimetizarse con el entorno y el sentimiento de sus ciudadanos, algo imposible si es la religión la que ansía el protagonismo. Los excesos ornamentales, los juegos cromáticos, la simbología de los volúmenes o el expresionismo lumínico pierden fuerza en estos enclaves frente a necesidades más perentorias, como las de garantizar a los habitantes de estas regiones servicios asistidos tales como guarderías, mercados, salas de vacunación, tiendas o escuelas, algunos de los cuales se utilizan, a su vez, como lugar de celebración litúrgica. La multifuncionalidad del espacio, junto a su bajo coste de construcción y mantenimiento, resulta un valor indispensable en estas edificaciones, primando por encima de cualquier otro condicionante. Bien es verdad que, al jugarse además con ubicaciones escasamente urbanizadas, se puede optar por crear conjuntos amplios, expandidos en superficie y volumétricamente originales, pues su propia forma será la encargada de atraer la atención del pueblo y convertirá al centro en punto focal de las miradas. Así, en el caso de Urubo, el resultado presenta el aspecto de un cilindro de escasa altura que contrasta con la apariencia de las viviendas y áreas agrícolas de los alrededores y, además de dominar el lugar, singulariza el enclave como espacio funcional diferenciado, pese a que no exista ninguna simbología icónica en su traza.

Otro de los aspectos que se ha comentado como primordial para mantener el bajo coste de estos edificios reside en la idoneidad de los materiales empleados, que además de ser abundantes y baratos han de resultar resistentes y adecuados al clima de la zona. Ello explica el empleo, también en Urubo, de estructuras de madera recubiertas de placas de policarbonato, las cuales cumplen los requisitos referidos además de permitir ciertos juegos entre luces y sombras gratos a escenarios tan lu-

⁵⁸ Además de otros, más accesibles geográficamente, como el Centro parroquial de Santa Mónica en Rivas-Vaciamadrid (Ignacio Vicens y José Antonio Ramos, 2003-2008) o el de San Jorge, en Pamplona (Fernando Tabuenca y Jesús Leache, 2005-2008). Sobre sus características ver *AV Monografías*, 135-136, 2009, pp. 82-87 y 88-93.

minosos como los de estas características. En efecto, el policarbonato resulta un compuesto elástico y translúcido que, superpuesto en diferentes capas (usadas para crear *cáscaras* envolventes en torno a la planta circular con las que separar interior y exterior y crear un perímetro en forma de deambulatorio), genera un filtro solar continuo y cambiante según las horas del día y las condiciones atmosféricas.

En el caso de Marcovia el material seleccionado es el hormigón, trabajado en bloques a modo de pilares entre los cuales se extienden mallas de polipropileno, que es el compuesto empleado por los agricultores para proteger sus cosechas del exceso de calor y, por tanto, resulta un material conocido, adecuado, útil y accesible a las necesidades del centro, permitiendo incluso modificar la subdivisión interior del mismo en función de los distintos requerimientos que puedan ir surgiendo dada su facilidad para el montaje y desmontaje⁵⁹.

Muy diferente en su enfoque tipológico y espacial, aunque comulgando en la vocación de servicio que lo alienta, destaca la reciente creación, en 2004 y en el recinto de la anglicana catedral de Norwich, de un *refectorio* obra de Michael Hopkins⁶⁰, cuyos destinatarios son los visitantes a los que la institución da acogida (y que próximamente podrán también, si así lo desean, ser alojados en el albergue de la propia catedral). A diferencia del ejemplo anterior, existe aquí un fuerte condicionante que prima a la hora de dar forma al espacio, siendo este el claustro medieval anexo al templo, sobre los restos de cuyo antiguo comedor se erige ahora el nuevo (fig. 12). Así pues, el vidrio y sobre todo la madera de roble se destacan como materiales primordiales de trabajo por conjugar la discreción y asepsia pretendidas con su amplio recorrido histórico, lo que los convierte en compuestos de sólida raigambre y probada experiencia. Ambos han de acomodar su presencia a la de ciertos arcos románicos de piedra que se quieren preservar intactos, estando acompañados de una limpia cubierta a doble vertiente que unifica el ejercicio constructivo, garantiza la luminosidad del recinto y aúna lo nuevo y lo viejo al tiempo que mantiene la independencia estructural de ambas partes, como si la actual tan solo buscase *posarse* sobre la antigua⁶¹.

⁵⁹ «Centros parroquiales, Bolivia y Honduras», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 50 y ss.

⁶⁰ Sobre la obra de este arquitecto hasta los años noventa ver DAVIES, C., *Hopkins. The work of Michael Hopkins and Partners*, Londres, Phaidon Press, 1993.

⁶¹ «Refectorio de la catedral, Norwich», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 56, pp. 40 y ss.

Como se ha comentado, es la madera el compuesto que da entidad a la intervención, habiéndose escogido en este caso –para los revestimientos de muros y techos y para el mobiliario– por su adecuación a la elaboración de estructuras livianas y diáfanas como las aquí necesarias, así como por su larga tradición dentro de la constructiva inglesa⁶², tanto de espacios domésticos como eclesiásticos (pues no deja de ser este comedor una conjunción de ambas tipologías). No cabe duda de que la elección de los materiales de trabajo viene a ser, al igual que en otros ejemplos desarrollados, determinante a la hora de desdibujar la nueva construcción en la antigua, no remarcando contrastes artificiales que pudieran resultar chocantes sino valorando la necesidad de desleimiento de lo actual en lo vetusto para redundar así en la armonía e integración del resultado final (fig. 13).

V. Otras culturas, otras religiones, otras arquitecturas

Presbiterianos o cuáqueros, con las recientes muestras de creación arquitectónica publicitadas en los medios especializados que, para dar cobijo a sus fieles, han promovido en distintos escenarios del mundo, son adecuados exponentes del acercamiento que desde la constructiva religiosa quiere darse aquí a otras culturas y a sus modos de sentir, pensar y vivir la fe. Así pues, merece la pena subrayar la reciente creación de la *Iglesia presbiteriana coreana de Nueva York* (1995-1999), consecuencia del rápido y constante aumento de sus feligreses. Douglas Garofalo (desde Chicago), Michael McInturf (desde Cincinnati) y Greg Lynn (desde Los Ángeles) se hacen cargo, a través de sus independientes despachos de arquitectura, de adaptar a su nuevo uso una antigua nave industrial de lavandería del barrio de Queens, rodeada a su vez por todo tipo de viejos equipamientos fabriles, lo que provoca una imagen ambiental de rechazo dado su escaso atractivo. Así pues, deciden aprovechar al máximo las posibilidades del espacio preexistente y sacar rendimiento a, por ejemplo, la amplia superficie disponible, la cual permite diversificar y ampliar las actividades a que da cabida la iglesia que, además de como tal (con un tamaño muy relevante, semejante en capacidad a la catedral de San Patricio, situada en el corazón de Manhattan), actúa también como centro cultural, escuela, comedor, biblioteca, sala de reuniones, capilla, guardería o vivienda para el reverendo, entre otros

⁶² JODIDIO, P., «Cathedral refectory», en *UK: Architecture in the United Kingdom*, Colonia, Taschen, 2006, pp. 158 y ss.

usos⁶³. Tan solo la presencia de una gran cruz en el exterior del edificio permite a este identificarse con un credo religioso, si bien es cierto que su vocación pública y de servicio resulta masiva y prioritaria en el corazón del barrio obrero de una ciudad de abiertos e intimidantes contrastes como Nueva York.

También en Estados Unidos, si bien ahora en Houston, la comunidad cuáquera se hace construir a comienzos del nuevo siglo una *Casa de Encuentro* que sustituye al antiguo salón de baile donde habían de reunirse sus miembros y que, por tanto, sirve para dignificar tanto sus actividades como la propia fe que profesan. Así, ponen en manos de Leslie Elkins el trabajo, quien observa como requisitos indispensables del diseño sus pequeñas dimensiones (y el recogimiento que ello trae consigo) y la austeridad y simplicidad que caracterizan a la congregación. De ese modo, opta por un sencillo volumen cúbico recubierto de un material común y accesible como es la madera, pintada en este caso de un neutro tono gris. Asimismo, cubre el escenario con una ascética techumbre de chapa a dos aguas que enfatiza el resultado práctico y eficiente de un marco, por lo demás, carente de cualquier signo identificativo de tipo religioso que lo particularice. Para ello, buscando la singularización, Elkins solicita la asistencia del artista James Turrell, encargado de crear una instalación en el interior de la capilla. En el centro del escenario el autor norteamericano, consciente de las esencias cuáqueras pues creció en una de sus sociedades, asume la importancia de la luz como foco en torno al cual gira la comunión del hombre con la divinidad y para expresarla abre uno de sus conocidos *skyspaces*, esto es, un lucernario que no evidencia la presencia de ninguna cubierta. De este modo el contacto con el exterior se hace evidente y los cambios que este experimenta entre el día y la noche –así como por las distintas inclemencias atmosféricas– traspasan visual (que no físicamente) el ventanal. A estas sensaciones naturales Turrell añade las suyas propias y durante la noche el lucernario queda oculto sobre un techo deslizante que se ilumina con distintos grados de azul, enfatizando aún más la vinculación de la luz física con la experiencia mística de la luz del alma⁶⁴.

Pese a no haberse de desmerecer el quehacer arquitectónico de este tipo de grupos devotos (máxime a la luz del creciente éxito y populari-

⁶³ «Korean presbyterian church», en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 232, 2002, p. 138, y JODDIO, P., «The korean presbyterian church of New York», en *Architecture now!* Volumen 1, Colonia, Taschen, 2003, pp. 192-195 y ss.

⁶⁴ «Capilla cuáquera, Houston, Texas (Estados Unidos)», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 54 y ss.

dad –traducido en masas de adeptos– que están experimentando en algunos lugares como Estados Unidos experiencias como estas, más sectarias, minoritarias e incluso demonizadas por algunos), la fuerza y raigambre histórica de la religión cristiana y de algunas de sus derivaciones (especialmente la iglesia católica, la ortodoxa, la anglicana o la protestante⁶⁵) solo es equiparable⁶⁶ a la del islamismo, el judaísmo, el hinduismo, el taoísmo o el budismo. Así pues, a algunas de las más actuales muestras constructivas que estas creencias arrastran se dedican los próximos párrafos.

Como ocurre en todas aquellas religiones que cuentan con milenios de historia acumulada, adaptar sus espacios de oración, comunión, reflexión y debate a las necesidades o exigencias del mundo en que nos movemos resulta una tarea ardua. La inexcusable necesidad de garantizar la presencia de símbolos ancestrales⁶⁷ se conjuga con el no menos perentorio deseo de desarrollar entornos modernos, accesibles a los últimos tiempos y a los nuevos fieles, acomodados a formas de pensamiento que imbrican modos tradicionales con ideas aperturistas. Si ello lo encajamos en ciertos complicados escenarios de la geografía mundial donde ciertas maneras de encarar la religión se han visto perseguidas y mutiladas, la correlación de tantos factores acaba por constituirse en una pesada carga que el arquitecto, a la hora de darle forma, ha de soportar. Ese es el reto al que Wandel Hoefer Lorch Arkitekten y Nikolaus Hirsch se enfrentan al diseñar la nueva *Sinagoga de Dresde* (fig. 14).

La ciudad alemana que, como el resto del país, aún carga con el lastre de un pasado ignominioso vinculado al exterminio judío, da acogida a este centro, el cual, más allá de cumplir unas funciones definidas para las que es diseñado, se convierte en enclave alegórico de un acuerdo de pareceres, pensamientos y sentimientos que aún está en proceso de reajuste, pese a las décadas transcurridas desde el final de la II Guerra Mundial. Y es que la obra actual se asienta sobre los restos de la primitiva, arruinada durante la *Noche de los Cristales Rotos* (9 de noviembre de 1938), lo que acrecienta un simbolismo más que latente entre sus muros.

⁶⁵ Algunas de las cuales han sido las vertientes estudiadas en los epígrafes previos. Por añadidura, un exponente más de reciente arquitectura protestante es la iglesia construida por Heinz Tesar en la ciudad austriaca de Klosterneuburg entre 1992 y 1995.

⁶⁶ No tanto en número de fieles (donde cristianismo, islamismo y budismo son religiones mayoritarias) como en presencia, influencia y trayectoria histórica.

⁶⁷ Sobre la evolución histórica, estructura, función y organización de la sinagoga, consultar PELÁEZ DEL ROSAL, J., *La sinagoga*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1988.

La progresiva normalización experimentada en Alemania, máxime tras la caída del Muro de Berlín, ha permitido a una comunidad judía cada día más numerosa retomar su experiencia religiosa con normalidad, siendo imprescindible en la misma la presencia de un escenario que dé cobijo a sus celebraciones (y de otro que actúe como centro parroquial del barrio). Así pues, los arquitectos recurren a la ancestral simbología hebrea para dar forma a un sólido y macizo cubo que, por su fortaleza, han tratado de asemejar al robusto Templo de Jerusalén. Sin embargo, en el deseo asimismo de no olvidar la debilidad de un pueblo maltratado y nómada, desarrollan su interior mediante la presencia de un baldaquino que, realizado en tela metálica, actúa como la carpa de una de las tiendas en que se acogen los habitantes del desierto, rememorando de este modo el éxodo judío.

Bajo la fragilidad de tantos recuerdos, pero dentro de las compactas paredes del bloque, la celebración de la liturgia retoma su ritmo y, como exige la creencia, ha de orientar la tora hacia el este. El hecho de que la obra se sitúe sobre un solar específico, con unas características históricas determinadas, lleva a los arquitectos a plantear una solución original para garantizar dicha necesidad, consistente en ir girando la sinagoga sobre sí misma a medida que crece su altura hasta encontrar la ansiada orientación (figs. 15 y 16). En consecuencia, con semejante desarrollo el respeto a la tradición se proyecta hacia el futuro a partir de las mismas creencias que se vieron cercenadas tiempo atrás. A estas se homenajea en el patio creado entre la sinagoga propiamente dicha y el centro parroquial⁶⁸ pues, en su suelo, quedan marcadas las trazas del antiguo recinto mediante fragmentos de cristal⁶⁹. Lo que ahora es un escenario de reunión y disfrute, plantado con árboles y abierto a la comunidad, es también el recuerdo impenitente de un hecho que, no por remoto, ha sido superado u olvidado.

Menos dolorosa, aunque cargada también de un potente simbolismo ancestral, destaca la *Comunidad judía (de estudio y oración) de Kol Ami*, levantada en Scottsdale, en el desierto de Arizona (Estados Unidos), entre 1992 y 1994. Will Brudel, encargado del proyecto, en lugar de observar en las áridas superficies de la zona un hándicap para desarrollar

⁶⁸ Este mucho más abierto hacia el exterior que su vecino, presentando una fachada completamente acristalada que acompasa su agitada vida cotidiana (oficinas, salas de reunión, cafetería...) con la de la calle. Además, su desarrollo es menos solemne y sí más cotidiano (a base de láminas de madera en sus superficies), como corresponde a su función.

⁶⁹ «Sinagoga, Dresde (Alemania)», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 94 y ss.

su trabajo, las convierte en *leitmotiv* del mismo y, con una intervención determinada también por un coste mínimo, diseña un espacio austero que asimila con los grupos nómadas de Oriente Medio, aquellos primeros grupúsculos judíos a cuya vida sencilla, de frugalidad y moderación, imita este escenario. Se entiende así el uso abusivo del cemento visto como material de construcción, con un carácter recio y sobrio que solo logrará animar la presencia del día a día de los miembros del colectivo así como la intensa luz del desierto, que irá cargando de matices expresivos unos escenarios, por lo demás, abiertamente ascéticos⁷⁰.

Cambiando por completo de tendencia y como ejemplo de convivencia, integración y armonía frente a la disensión, éxodo y rechazo experimentado históricamente por el judaísmo, hay que hacer referencia al tándem budismo-sintoísmo. La concordia entre estas dos vertientes religiosas⁷¹ lleva siglos arraigada en el Lejano Oriente, no siendo infrecuente encontrar, en un único recinto sagrado, templos de ambas orientaciones. De hecho parece ser habitual que los miembros de una misma familia celebren, por ejemplo, matrimonios sintoístas y funerales budistas. Ello, a la postre, habla, por un lado, de la fusión de conceptos, ideas, normas y sugerencias afines a las dos corrientes (manifestándose por tanto en sus símbolos, tales como los templos) y, por otro, de la necesidad de desarrollar espacios neutrales, puros, que den cabida a la experiencia espiritual por encima de etiquetas o símbolos evidentes. En efecto, así es como se concibe en la actualidad la práctica arquitectónica en materia religiosa en países como Corea, China o Japón.

Un ejemplo de ello es el *Templo budista de Zuisen-ji* o *Templo Blanco* de la localidad japonesa de Kioto, creado por Takashi Yamaguchi en 2000 como espacio complementario a otros ya existentes⁷² y destinado, ex profeso, a la veneración de las divinidades femeninas; ejemplo de un reconocimiento a la mujer necesitado de rehabilitación en una creencia firmemente masculina como la budista. La orientación conceptual de la nueva obra dicta su aspecto que, si bien asume los principios de sencillez y sobriedad propios del budismo, se caracteriza por ser, toda ella, homenaje a la mujer como madre, lo que tiende a dibujarle un fuerte protagonismo. El arquitecto, por tanto, asume en el templo las sensa-

⁷⁰ «Templo Kol Ami», en *Building...*, ver *op. cit.*, nota 18, pp. 121 y ss.

⁷¹ E incluso con otras como el taoísmo o el cristianismo.

⁷² Como el Templo de Cristal, obra del mismo autor realizada en 1998.

ciones cálidas, confortables y opacas de una matriz, en la que el visitante se siente acogido y resguardado, protegido y aislado del exterior. Para ello es preciso crear un recinto cerrado, en absoluto permeable a la luz o a las sugerencias externas⁷³, recurriendo a una piel de hormigón que, gracias a la tintura de su blanca superficie, acentúa además valores afines a la religión como limpieza, pureza, paz y armonía. Por añadidura, el bloque tiene un aspecto prismático pero carente de ángulos marcados, como si de un continuo se tratase, levemente posado sobre la superficie natural que lo ampara. Las sensaciones ya apuntadas se unen a las de irrealidad y magia, proyectadas por una obra que parece una atrayente nave espacial, tan hechizante, extraña y especial como pudiera ser la experiencia de retrotraer nuestras sensaciones a las vividas en el útero materno.

Al interior se condensa la búsqueda de pureza, orden y simetría budistas y se distinguen dos espacios marcados: el destinado al culto público, dibujado por una superficie de tatamis, y el reservado a los monjes, ordenado en torno a una plataforma escalonada que asciende hasta la columna de Buda, punto focal del altar⁷⁴.

En el mismo país, si bien en la ciudad de Saijo, Tadao Ando⁷⁵ diseña entre 1998 y 2006 el *Templo de Komyo-ji*, que sigue ciertas de las pautas ya observadas en la obra de Yamaguchi. En efecto, estos autores, cuya vivencia de la experiencia religiosa nace de su formación y educación, tratan de armonizar estructuras ancestrales, de probada eficacia por su uso milenario, con la concepción nueva y actual que tienen de la arquitectura, resultando obras especialmente destacadas por su sutileza y modestia. En el caso anterior Yamaguchi hubo de acomodar su diseño a un complejo preexistente de escenarios religiosos antiguos y en este Ando reconstruye un templo de más de doscientos años de historia⁷⁶. Las premisas de respeto y sostenimiento de una tradición son idénticas y en ambos casos el resultado se caracteriza por su contención. En el que nos ocupa Ando recurre a una estructura de madera

⁷³ Excepto por el ventanal que se abre tras el altar y que parece delimitar la puerta de acceso desde el mundo intangible pero terreno del templo, al espiritual de los dioses.

⁷⁴ «Templo budista, Kioto (Japón)», en *AV Monografías*, ver *op. cit.*, nota 6, pp. 98 y ss.

⁷⁵ Sobre la trayectoria de este arquitecto consultar JODIDIO, P., *Tadao Ando*, Colonia, Taschen, 1999 y, del mismo escritor, *Ando. Complete Works*, Colonia, Taschen, 2004.

⁷⁶ Del cual se conserva el campanario y la puerta principal.

acorde a las tradiciones constructivas populares de Japón⁷⁷; hecho que favorece uno de los aspectos más cuidados por los arquitectos nipones de todas las épocas: la permeabilidad visual entre interior y exterior gracias a la luz y el papel que esta juega a la hora de definir sensaciones y transmitir sentimientos. Las paredes, que no son compactas, más recuerdan a las celosías típicas de la edificatoria oriental, colándose a su través una luz variable que anima los interiores⁷⁸. Sin embargo, pese a que son estos rasgos ya clásicos los que singularizan el edificio, no dejan de resultar elocuentes del poder de los arquitectos en activo a la hora de reconducir hacia la contemporaneidad un modo de trabajar los materiales que, apoyado en la tradición, se proyecta hacia un futuro próximo.

Vistos los valores comunes que comparten religiones y creencias distintas y distantes tanto geográfica como conceptualmente, queda en evidencia que, con independencia de su nomenclatura, de sus bases sustentantes, de sus ceremonias o rituales y de las funciones inherentes al espacio sagrado que dichos oficios exigen, el recinto religioso sigue siendo en el siglo XXI, tanto como lo ha sido a lo largo de la historia de la humanidad, uno de los diseños más expresivos y simbólicos a los que cualquier arquitecto puede enfrentarse. Sin embargo, cuanto más se occidentaliza la sociedad, entendiendo por tal cierto desarraigo de lo tradicional, de la esencia común a cada pueblo buscando el desleimiento de lo propio y local en el magma de la globalización, más ha de ser consciente la institución religiosa de su incapacidad para seguir expresando valores de antaño o mensajes sólidos forjados en el horno de la historia y sus culturas, con símbolos también antiguos. Para que lo viejo no se asocie con lo caduco, máxime en un mundo engañosamente juvenil como aquel en el que la hedonista sociedad actual quiere que nos instalemos, son precisas divisas originales, a cuyo través quizá sí sea posible reivindicar la validez del mensaje eterno que subyace en ellas. Eso supone lavar la cara, remozar y retocar el aspecto externo de un cuerpo de cuya experiencia y sabiduría aún pueden aprovecharse las nuevas generaciones, a las cuales hay que saber acercarse, siendo una primera impresión abierta y moderna la que puede resultarles sugestiva. Así pues, todos aquellos signos fraguados durante siglos y

⁷⁷ Y, por otro lado, no ajena a su poética como, de hecho, se han encargado de recordar el pabellón de Japón construido para la Expo'92 de Sevilla o el Museo de Madera de Mikata-Gun (1994).

⁷⁸ Jodidio, P., «Komyo-ji Temple», en *Architecture now!*, ver *op. cit.*, nota 10, pp. 54-55 y ss.

válidos a lo largo de los mismos, quizá hayan de ser pulimentados por el tamiz de la realidad presente y por las exigencias de la actualidad, recurriéndose ahora a otros más sutiles e inespecíficos pero igual de válidos y efectistas. El uso de la luz, el lenguaje de las formas, la expresividad de los volúmenes, la dirección de las miradas (hacia lo elevado o hacia el punto focal del altar) o la conexión con la naturaleza se erigen en sustitutos de cruces, imágenes, estandartes o cualquier otro aparato litúrgico que, y es preciso insistir en ello, no se desecha o estigmatiza sino que pasa a merecer un protagonismo menos visible, más tenue. El resultado es el pretendido a través de los ejemplos aquí desggranados; esto es, una arquitectura funcional y actual que conjuga la claridad del mensaje, la sutileza de su exposición, la pureza del resultado y la sencillez del conjunto, rasgo este que no es incompatible con la singularidad de la obra en el contexto urbano o rural que la rodea, conseguida a través de su corporeidad, textura, contrastes cromáticos, tamaño...

Analizando estas características en su conjunto observamos que, por encima de las otras tipologías arquitectónicas existentes, la religiosa es una de las que mantiene mayores deudas con la constructiva racionalista que pobló los rincones del globo durante buena parte del siglo XX, cuya huella es evidente y sus remedos vívidos en muchos de los exponentes aquí observados y en otros que quedan sin analizar. Y es que los valores de discreción, eficiencia o vocación de servicio que personalizaron a los exponentes del racionalismo arquitectónico resultan adecuados en los nuevos templos y espacios religiosos, los cuales, conscientes de lo perniciosas que la alharaca y el afán de protagonismo resultan en el ambiente crítico y descreído de los tiempos presentes, tratan de observar su evolución y de participar en la misma con la disciplina de antaño pero con un talante menos masivo. Las invasiones y avasallamientos quedan para otras instituciones y la religión, para la que la permanencia es, más que un deseo, una necesidad y una exigencia, ha de acomodarse, a veces lenta, renqueante y recelosa, a un tercer milenio de incierto horizonte que, precisamente por ello, sigue haciendo necesario a millones de personas un marco de sustento, consuelo y esperanza.



FIG. 1. Heinz Tesar. Iglesia de Donau City. 1998-2000. Viena (Austria). (Fotografía: C. Bortes).

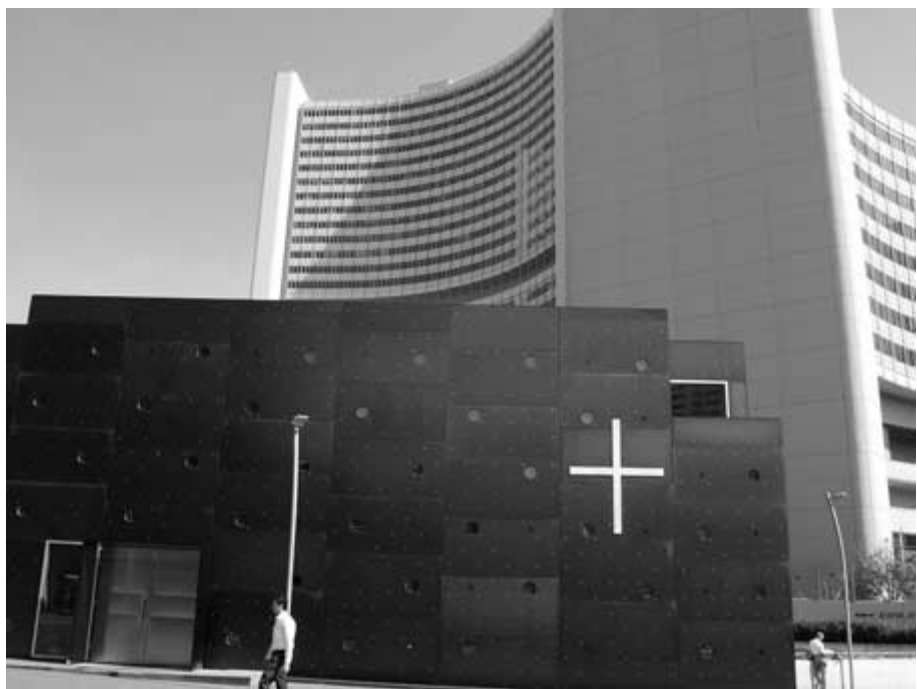


FIG. 2. Heinz Tesar. Iglesia de Donau City. 1998-2000. Viena (Austria). (Fotografía: A. Morales García).

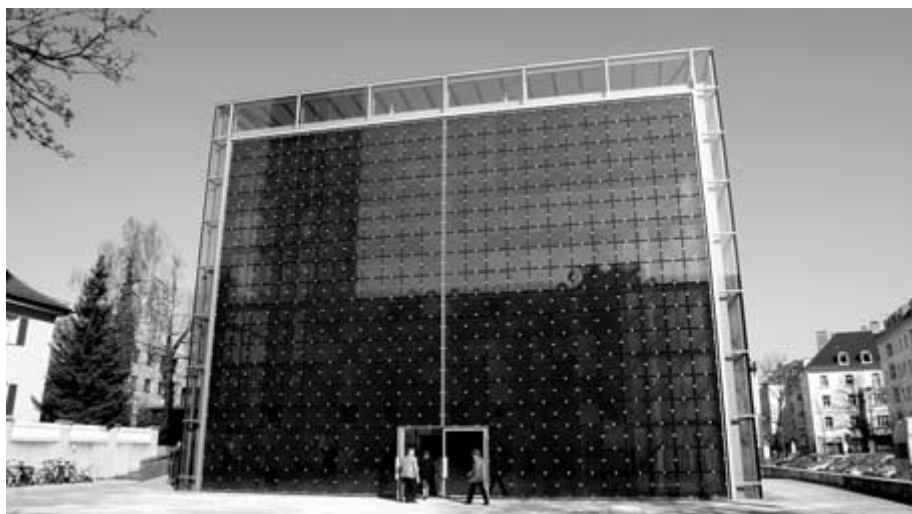


FIG. 3. Markus Allmann, Amandus Sattler y Ludwig Wappner. Iglesia del Sagrado Corazón. 1996-2000. Munich (Alemania). (Fotografía: A. Puggioni).

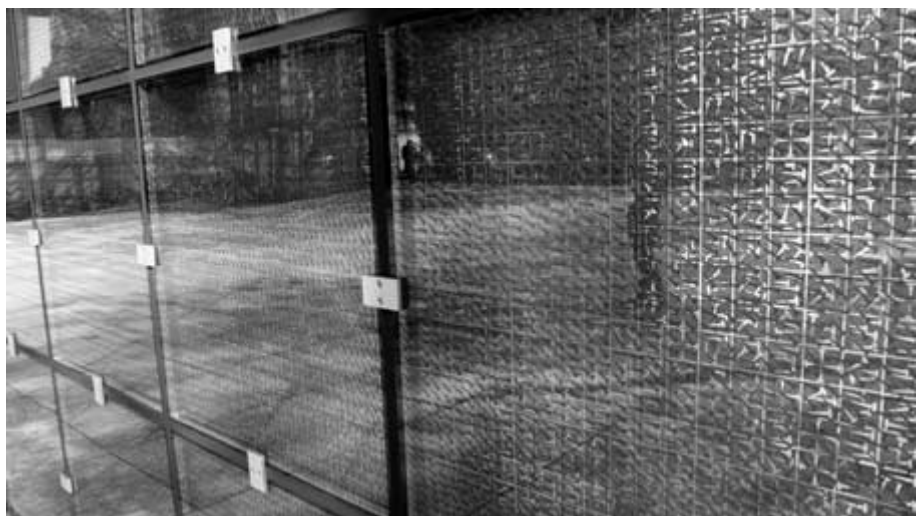


FIG. 4. Markus Allmann, Amandus Sattler y Ludwig Wappner. Iglesia del Sagrado Corazón (detalle de las puertas principales). 1996-2000. Munich (Alemania). (Fotografía: A. Puggioni).



FIG. 5. Álvaro Siza. Parroquia de Santa María. 1990-1996. Marco de Canavezes (Portugal). (Fotografía: P. Simoes).



FIG. 6. Renzo Piano. Iglesia del Padre Pio. 1991-2004. San Giovanni Rotondo (Italia). (Fotografía: V. Manzari).



FIG. 7. Renzo Piano. Iglesia del Padre Pio (vista del muro de piedra). 1991-2004. San Giovanni Rotondo (Italia). (Fotografía: V. Manzari).



FIG. 8. Renzo Piano. Iglesia del Padre Pío (detalle del muro de piedra). 1991-2004. San Giovanni Rotondo (Italia). (Fotografía: V. Manzari).



FIG. 9. Richard Meier. Iglesia del año 2000 o Iglesia del Jubileo. 1996-2000. Roma (Italia). (Fotografía: N. Fasano).



FIG. 10. Richard Meier. Iglesia del año 2000 o Iglesia del Jubileo (detalle). 1996-2000. Roma (Italia). (Fotografía: C. Silva).



FIG. 11. Matti Sanaksenaho. Capilla de Saint Henrik (vista del interior). 2004-2005. Turku (Finlandia). (Fotografía: A. Vale).



FIG. 12. Michael Hopkins, Refectorio de la catedral de Norwich (vista exterior), 2004, Norwich (Reino Unido). (Fotografía: M. Pettitt).



FIG. 13. Michael Hopkins. Refectorio de la catedral de Norwich (detalle de la carpintería). 2004. Norwich (Reino Unido). (Fotografía: M. Pettitt).



FIG. 14. Wandel Hoefer Lorch Architekten y Nikolaus Hirsch, Sinagoga de Dresde, 1996-2001, Dresde (Alemania). (Fotografía: R. Schulze).



FIG. 15. Wandel Hoefer Lorch Architekten y Nikolaus Hirsch, Sinagoga de Dresde, 1996-2001, Dresde (Alemania). (Fotografía: J. Goldberg).



FIG. 16. Wandel Hoefer Lorch Architekten y Nikolaus Hirsch. Sinagoga de Dresde (detalle). 1996-2001. Dresde (Alemania). (Fotografía: H. Leweke).